

le musée de sérignan

Images du corps, vertiges et vestiges

Photographies de la Collection Rhône-Alpes et du Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole



Robert Adams, Dominique Auerbacher, Édouard-Denis Baldus, Albert de Balleroy, Claude Batho, Théodore Blanc et Antoine Demilly, Adrien Bonfils, John Coplans, Gabriel Cualladó, Yiorgos Depollas, William Eggleston, Walker Evans, Paul Facchetti, Patrick Faigenbaum, Daniel Farson, Lee Friedlander, Jean-Louis Garnell, Adolphe Giraudon, Dan Graham, Jan Groover, Raoul Hausmann, Nigel Henderson, Craigie Horsfield, Vaclav Jiru, Peter Keetman, Chris Killip, Ernst Ludwig Kirchner, J. Kuhn, Suzanne Lafont, Helen Levitt, Jan Lukas, Achille Mauri, Lisette Model, Carlo Mollino, Carlo Naya et Otto Schoefft, Cas Oorthuys, Federico Patellani, Tony Ray-Jones, René-Jacques, August Sander, Jean-Louis Schoellkopf, Giorgio Sommer, Thomas Struth, Félix Thiollier, John Thomson, Piet Zwart et des photographies anonymes

Commissaire Jean-François Chevrier
Exposition du 28 juin au 5 octobre 2008

le musée de sérignan
146 avenue de la Plage
34410 Sérignan
+33 (0)4 67 32 33 05
lemusee@ville-serignan.fr
www.ville-serignan.fr

Couverture: John Coplans, *Back of Hand* (Dos de main), 1986, tirage sur papier baryté au gélatino-argentique, 72 x 76 cm, inv. : 87.045, collection Rhône-Alpes – Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Lyon, copyright photo : Yves Bresson, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole

Images du corps, vertiges et vestiges

Photographies de la Collection Rhône-Alpes et du Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole

Exposition du 28 juin au 5 octobre 2008

Vernissage le samedi 28 juin 2008 à 19h

Conférence de presse en présence de Jean-François Chevrier
le samedi 28 juin à 17h

Sommaire

Communiqué de presse

Jean-François Chevrier

Entretien avec Jean-François Chevrier

Visuels disponibles pour la presse

Présentation du musée de sérignan

Les activités du musée

Informations pratiques

Pistes pédagogiques

Glossaire

Présentation du service éducatif

Exposition réalisée grâce à la collaboration de la Collection Rhône-Alpes – Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Lyon et du Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne Métropole et avec la participation de la collection Sandra Alvarez de Toledo, Paris.

Le musée de sérignan bénéficie des aides financières de la Direction Régionale des Affaires Culturelles Languedoc-Roussillon et du Conseil Général de l'Hérault.

Communiqué de presse

Images du corps, vertiges et vestiges

Photographies de la collection Rhône-Alpes et du Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole

Le musée de Sérignan présentera à partir du 28 juin un ensemble de cent quatre-vingt photographies choisies par Jean-François Chevrier dans les collections photographiques du FRAC Rhône-Alpes et du Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Métropole, deux collections qu'il a initiées entre 1986 et 1988¹.

L'exposition embrasse un siècle et demi d'histoire : des pionniers comme Édouard-Denis Baldus ou John Thomson aux nombreuses et remarquables épreuves d'amateurs éclairés, « anonymes », du dix-neuvième siècle ; des grandes figures de l'art moderne, tels Walker Evans ou Raoul Hausmann, aux photographes que Jean-François Chevrier a soutenus et qu'il a contribué à faire connaître depuis le début des années 1980 : Robert Adams, John Coplans, Jan Groover, Suzanne Lafont, Patrick Faigenbaum...

Images du corps, images de corps : images singulières, rassemblées en une constellation thématique. Le thème choisi par Jean-François Chevrier pour constituer la collection a permis l'étoilement des figures, évitant la linéarité d'une histoire canonique. Un accrochage dense favorisera les enchaînements de motifs et de métaphores autour de quelques ensembles monographiques et de séquences historiques.

Jean-François Chevrier s'est toujours défié des regards trop spécialisés. Il a travaillé à inscrire la photographie dans l'histoire de l'art moderne – l'un et l'autre sont nés au milieu du dix-neuvième siècle – et à écrire l'histoire de l'art moderne avec la photographie. Au sein de cette histoire, c'est pour sa teneur réaliste qu'il s'est intéressé à l'image photographique. La défense d'une *exigence de réalisme*, dans laquelle l'artiste vise à produire des *équivalents* du réel, contre un naturalisme qui confond l'art et le réel dans une image miroir, est au nombre de ses partis pris.

De vestiges en vertiges, l'exposition esquissera quelques unes des voies par lesquelles la photographie a su rendre compte de notre séjour sur terre dans l'infinie diversité de ses éclats.

Parallèlement à l'exposition s'ouvre un second volet de la collaboration du musée de Sérignan avec Jean-François Chevrier : la résidence à Sérignan de deux photographes qu'il a invités à travailler sur le territoire de la commune. À l'issue de séjours répartis sur les quatre saisons, Claire Tenu (née en 1983) et Patrick Faigenbaum (né en 1954) livreront un portrait photographique de la ville de Sérignan. L'exposition de ces travaux est prévue pour l'automne 2009.

Artistes présentés :

Robert Adams, Dominique Auerbacher, Édouard-Denis Baldus, Albert de Balleroy, Claude Batho, Théodore Blanc et Antoine Demilly, Adrien Bonfils, John Coplans, Gabriel Cualladó, Yiorgos Depollas, William Eggleston, Walker Evans, Paul Facchetti, Patrick Faigenbaum, Daniel Farson, Lee Friedlander, Jean-Louis Garnell, Adolphe Giraudon, Dan Graham, Jan Groover, Raoul Hausmann, Nigel Henderson, Craigie Horsfield, Vaclav Jiru, Peter Keetman, Chris Killip, Ernst Ludwig Kirchner, J. Kuhn, Suzanne Lafont, Helen Levitt, Jan Lukas, Achille Mauri, Lisette Model, Carlo Mollino, Carlo Naya et Otto Schoefft, Cas Oorthuys, Federico Patellani, Tony Ray-Jones, René-Jacques, August Sander, Jean-Louis Schoellkopf, Giorgio Sommer, Thomas Struth, Félix Thiollier, John Thomson, Piet Zwart et des photographies anonymes.

¹ Jean-François Chevrier avait été chargé par la Région et l'État de constituer le noyau d'une collection de photographies pour le FRAC Rhône-Alpes. Les quatre cents photographies rassemblées de 1986 à 1988 ont été déposées au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne et ont permis de définir les orientations de la collection de photographies du musée, qui ne possédait alors que quelques épreuves isolées.

Jean-François Chevrier

Né en 1954 à Lyon

Ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé de lettres, Jean-François Chevrier est historien et critique d'art. Il enseigne depuis 1988 à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris et y anime depuis 1994 le séminaire « Des territoires ».

Il a travaillé principalement sur les échanges entre littérature et arts visuels aux XIXe et XXe siècles, sur l'histoire de la photographie – jusqu'à la période contemporaine – et sur l'art depuis les années 1960. Il a également publié un essai sur l'historien d'art Jurgis Baltrusaitis et travaillé sur l'architecture et l'art en milieu urbain.

Créateur et rédacteur en chef de la revue *Photographies* (1982-1985), éditée par le ministère de la Culture ; conseiller général de la Documenta X (1997) et commissaire d'expositions internationales accompagnées de livres-catalogues :

- *Une autre objectivité/Another Objectivity*, Institute for Contemporary Art, Londres ; Centre national des arts plastiques, Paris ; Centro per l'art contemporanea Luigi Pecci, Prato, 1988-1989.
- *Photo-Kunst*, Staatsgalerie, Stuttgart et Musée des beaux-arts de Nantes, 1989-1990.
- *Walker Evans et Dan Graham*, Witte de With et Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam ; Musée Cantini, Marseille ; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster ; Whitney Museum of American Art, New York, 1992-1994.
- *Des territoires*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 2001.
- *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA), Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams ; BALTIC, Centre for Contemporary Art, Newcastle ; Institut d'art contemporain, Villeurbanne, 2000-2002.
- *Art i utopia. L'acció restringida*, Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA), 2004, et *L'Action restreinte. L'art moderne selon Mallarmé*, Musée des beaux-arts de Nantes, 2005.

Il prépare actuellement une exposition sur « L'hallucination artistique. De William Blake à Sigmar Polke ».

Derniers ouvrages parus :

- *Paysages territoires. L'Île de France comme métaphore*, Parenthèses, 2002, dir. (avec William Hayon).
- *Le Parti pris du document 1 et 2* : deux numéros de la revue *Communications*, Paris, Seuil/EHESS, dir. (avec Philippe Roussin).
 - n°71, 2001.
 - n°79 : « Des faits et des gestes », 2006.
- *Jeff Wall*, Hazan, 2006.

Un recueil de textes paraîtra à l'automne 2009 aux éditions L'Arachnéen, Paris.

Entretien avec Jean-François Chevrier

Extraits de l'entretien avec Jean-François Chevrier mené par Martine Dancer et Dirk Snauwaert en novembre 2004

Publié dans *La Photographie en dialogues. Les collections de l'Institut d'Art Contemporain-Frac Rhône-Alpes et du Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne*, Villeurbanne et Saint-Étienne, 2005.

Dirk Snauwaert : Quel était l'objectif de votre travail pour le FRAC ?

Jean-François Chevrier : Christian Bernard m'a demandé en 1985 de former une collection de photographies pour le FRAC Rhône-Alpes. Je devais constituer une collection d'œuvres contemporaines, c'est-à-dire d'artistes vivants, mais j'ai suggéré de consacrer dix pour cent du budget à l'achat d'œuvres anciennes. Il me semblait que l'histoire de la photographie était trop mal connue pour qu'on puisse se plonger directement dans l'époque contemporaine. J'ai fait les premiers achats début 1986, et j'ai travaillé à constituer la collection jusqu'au printemps 1988.

Dirk Snauwaert : Vous avez constitué une collection pour un FRAC mais vous lui avez tout de suite fait intégrer un musée en la déposant au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne.

Jean-François Chevrier : Les musées français à l'époque — la situation n'a guère changé — s'intéressaient très peu à la photographie. Les collections d'art moderne elles-mêmes étaient rares. En dehors de Paris, le musée de Saint-Étienne était une des rares institutions de ce type. J'ai répondu à la commande du FRAC en fixant un certain nombre de principes. J'étais libre de mes choix. Je disposais d'un million de francs, frais compris, pour les trois ans d'acquisitions. Dix pour cent de ce montant furent consacrés à l'acquisition d'œuvres d'artistes morts, ce qui était une légère infraction à la règle des FRAC. À l'époque, avec cent mille francs, j'ai pu faire quelques bons achats d'œuvres du dix-neuvième siècle et de l'entre-deux guerres.

Le troisième principe était d'orienter la collection d'après un thème. J'ai retenu celui du corps. L'histoire de la photographie d'auteur ou artistique s'est développée dans la tradition des beaux-arts, et donc en reprenant les genres traditionnels du paysage, du portrait, de la nature morte, etc. J'ai préféré choisir une catégorie polyvalente, ambiguë. Le corps se situe entre le portrait et l'image instantanée ou l'image de rue, dans lesquelles il y a toujours des corps en mouvement, saisis par l'image. Le corps était une catégorie intermédiaire entre les genres, qui permettait de montrer le déplacement opéré par la photographie dans la classification instituée par les beaux-arts. D'autre part, le corps, c'était selon moi le corps figuré, autant que le corps représenté. Le corps est au centre de la tradition académique, puisque une « académie », c'est un nu, une étude du corps. Prendre le corps pour thème, c'était donc remettre la photographie en relation avec la tradition des beaux-arts. D'où la nécessité d'avoir quelques images du dix-neuvième siècle montrant des modèles académiques et des reproductions de sculptures.

Quant au corps figuré, c'est précisément ce qui déborde la représentation et l'étude. La « figure » est un terme très riche qui peut évoquer la littérature, la rhétorique : on parle de « figures de style ». C'est aussi un terme qui peut désigner le contenu des images mentales, fantasmes ou visions oniriques. On parle de figures et non pas de représentations à propos du rêve.

Il y a encore une troisième raison à ce choix du corps, plus personnelle : j'avais beaucoup travaillé sur le territoire et le paysage en photographie ; j'avais envie d'aller voir ailleurs. Le corps, c'était un peu l'autre versant.

Quatrième raison : je voulais montrer que la photographie est faite avec le corps, qu'on ne fait pas des photographies seulement avec l'œil, que ce n'est pas une performance purement optique ; que la photographie ne produit pas des images dématérialisées, qu'il y a une matière photographique. J'avais en tête la phrase de Merleau-Ponty citant Paul Valéry dans *L'Œil et l'esprit* : « Le peintre apporte son corps ». J'avais envie de montrer qu'il en était de même pour le photographe, même si on ne retrouve pas dans la photographie l'aspect gestuel de la peinture, la touche, etc. Je voulais souligner la dimension matérielle de l'image en tant qu'épreuve. Car la photographie est une épreuve du monde et de notre situation dans le monde ; c'est un art dans le monde, *wordly*, comme disent les Américains. Et puis, avancer l'idée du corps, c'était rappeler la dimension réaliste de l'enregistrement. Je dis bien réaliste, et pas naturaliste. Pour moi, le réalisme était d'abord et avant tout la reconnaissance que l'art se produit

dans le monde. Le réalisme est un anti-idéalisme : il ne s'agit pas d'exprimer ou de représenter des idées, mais de transcrire une expérience du monde dans une image qui se situe elle aussi dans le monde.

J'avais encore une cinquième raison de choisir le corps. J'avais vu dès 1984 les premiers autoportraits de John Coplans. John est mort en août 2003. Ce fut un de mes amis les plus chers. Il est probable que cette amitié a été déterminante dans le choix du thème de la collection. Je regrette d'ailleurs rétrospectivement de ne pas avoir acheté encore plus d'images de lui, puisque les acquisitions de ses œuvres n'ont pas été poursuivies après 1988. Il est un des grands photographes de la fin du vingtième siècle.

[...]

J'ai commencé à m'occuper de photographie à la fin des années 1970 pour deux raisons essentielles. La première tient à ma formation d'historien d'art. Je me suis aperçu que l'histoire de l'art, en particulier celle du dix-neuvième siècle, ignorait la photographie. Il y avait eu de grands photographes au dix-neuvième siècle, et tous les artistes de l'époque avaient parlé de photographie. Les historiens de l'art n'en parlaient plus, ils ne parlaient pas de l'histoire réelle. Par ailleurs, j'avais aussi le point de vue d'un amateur d'art contemporain, et de ce côté-là aussi j'étais insatisfait. J'ai toujours essayé de combiner les deux approches, puisqu'au fond, elles n'ont qu'un objet : l'art lui-même, sa définition et ses points d'application.

Ajoutons que j'avais une formation littéraire et que la photographie était une forme d'art visuel proche de la littérature. Il m'a toujours semblé évident qu'une bonne photographie est l'équivalent d'un poème. L'œuvre de Walker Evans permet de bien identifier l'étroite relation entre la photographie et le poème en prose. Mais même la photographie d'illustration, justement pour ce rapport avec la littérature, m'a intéressé. Il y a peut-être toujours un récit derrière les images, qui permet de retrouver une continuité biographique à travers la discontinuité des choses vues et enregistrées.

Visuels disponibles pour la presse



Claude Batho, *Le Tricot*, 1980, Collection Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne



John Coplans, *Back Torso From Below*, 1985, Collection Rhône-Alpes – Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Lyon en dépôt au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne



Patrick Faigenbaum, *Famille Pandolfini*, 1984-85, Collection Rhône-Alpes – Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Lyon en dépôt au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne



Robert Adams, *Our Lives and Our Children*, 1978-81, Collection Rhône-Alpes – Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Lyon en dépôt au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne



Thomas Struth, *Mr Shimada Senior Yamaguchi*, 1986, Collection Rhône-Alpes – Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Lyon en dépôt au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne



Walker Evans, *Subway Portrait*, 1938-4, Collection Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne



William Eggleston, *Menphis*, 1969-70, Collection Rhône-Alpes – Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Lyon en dépôt au Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne

Pistes pédagogiques

Le corps en photographie

- le corps figuré / le corps représenté : le portrait, l'autoportrait, portrait en pied, le corps morcelé, le détail
- le portrait individuel / le portrait de groupe
- le corps figé, la pose / le corps en mouvement, le corps en situation
- le corps et le décor : la place et la présence de l'Homme dans son environnement
- l'absence du corps, le corps suggéré
- le corps métaphorique

L'outil photographique : différentes approches

- travail descriptif, documentaire, exploration d'un territoire et interprétation en terme d'images
- la photographie utilitaire : images souvenirs, archives
- photoreportage, photojournalisme / photographie artistique, plasticienne
- photographie célébration, événementielle / photographie du quotidien / photographie de nature et de paysage
- la photographie thématique

Le point de vue

- le cadrage : gros plan, plan moyen, portrait de face, de profil, de trois-quarts, panoramique
- la composition de l'image : nombre d'or et règle des tiers, lecture d'une image, les lignes directrices
- image construite, mise en scène / spontanée, prise sur le vif
- réalité / fiction
- champs / hors champs
- plongée / contre plongée
- format vertical (ou « portrait ») / format horizontal (dit également « paysage »)
- les espaces, les lumières, les volumes suggérés
- petit format / grand format / format monumental
- travail de l'éclairage : naturel (clair-obscur), artificiel

La matérialité de l'image photographique

- le grain, le tirage, le support, le papier, le format
- l'outrage du temps, la transformation des valeurs des couleurs
- photographie noir & blanc, couleur
- photographie argentique / photographie numérique
- photographie originale / photographie retouchée (logiciels de traitement de l'image : Photoshop, etc.)
- présentation de la photographie : cadre, mise sous verre, caissons lumineux

Photographie et peinture

- la photographie est considérée comme une rivale de la peinture au XIX^{ème} siècle, les peintres ont historiquement fustigés ce nouveau médium et paradoxalement l'ont utilisé pour l'étude du corps dans la composition de peinture (Eugène Delacroix par exemple pour l'étude de nus). Officiellement reconnue en 1839, la photographie a vite pris ses marques et son indépendance tout en nourrissant des liens étroits avec les Beaux Arts.
- la photographie comme œuvre d'art unique, comme l'est le tableau (cf. l'instant fixé, le cadrage, le travail de tirage en laboratoire...)
- la photographie reproductible / peinture unique
- exigences de la construction, technique du tirage, nombre d'exemplaires limités, encadrement, références à l'Histoire de la peinture etc.
- référence à la tradition des peintres et à la tradition classique du portrait peint qui a pour sujet les familles royales, l'aristocratie, les religieux, les grandes figures de l'Histoire (peints par Diego Vélasquez, Hyacinthe Rigaud, Jean-Dominique Ingres par exemple).

Le commissariat d'exposition

- le corps : une thématique empruntée à l'histoire de l'art des Beaux-Arts, à la tradition académique (« une académie » signifie une étude de corps en dessin)
- la lecture des images est favorisée par un accrochage de l'exposition qui facilite les échanges, les incidences, les entrées multiples et croisées qui nourrissent l'imaginaire du spectateur
- construction poétique : écriture avec les images
- constituer une collection c'est choisir des images, les collecter, les collectionner, les rassembler, les assembler... qui n'a jamais pratiqué « l'album souvenir », sorte de musée imaginaire et portatif, traces d'instant qui comptent dans notre histoire personnelle
- le réalisme photographique, en opposition au naturalisme et à l'idéalisme, c'est l'œil que jette le photographe sur le monde qui l'entoure, à la fois témoin et metteur en scène de cette réalité. Il fait preuve d'objectivité et de subjectivité. Cette distance et cette neutralité se conjuguent avec un parti pris et un engagement personnel de l'artiste

Citations

> **Robert Adams**, R.Adams, in « California : Views by R.Adams of the LA Basin, 1978-1983 », Fraenkel Gall and M. Marks Gall, 2000.

A la question : "Pourquoi faites-vous de la photographie ? » R.Adams répond : « Il me semble que mon métier c'est, tout en suggérant l'ordre, de faire apparaître les choses autant que possible de la manière qu'elles sont dans une vision normale. »

> **Roland Barthes**, *La Chambre claire*, note sur la photographie, 1980.

- «Ce qui fonde la nature de la photographie : c'est la pose.»
- «La photographie pose une présence immédiate au monde, une co-présence.»
- «La photographie ne dit pas ce qui n'est plus, mais ce qui a été. Cette subtilité est décisive.»

> **Walter Benjamin**, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, Essais II, 1935-1940.

- l'œuvre d'art, en devenant reproductible, perd son «aura» : « À la plus parfaite reproduction, il manque toujours quelque chose : l'ici et le maintenant de l'œuvre d'art - l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve. »

> **Jean-François Chevrier, Patrick Faigenbaum**, 2000.

- en lien avec les portraits de familles italiennes : «L'image est hantée»
- en lien avec le passage de ces portraits aux travaux sur les villes «Portraitiste et scénographe de l'imaginaire domestique, Patrick Faigenbaum a dû constater que l'actualité urbaine perturbe les généalogies et il travaille aujourd'hui sur cette tension.»

> **John Coplans**, *Hand*, 1988.

La main, ainsi isolée, devient une partie du corps Rorschach, un signifiant flottant livré à l'interprétation personnelle du regardeur [...]. La main devient un texte ouvert à des interprétations multiples et complexes, un support d'évocations et un outil malléable de performance qui multiplie à l'infini les significations impossibles.

> **Patrick Faigenbaum**

- «La couleur est au noir et blanc ce que le son électrique est au son acoustique. Le noir et blanc est plus intime, il émet des ondes plus courtes, plus sourdes. Les tensions urbaines, la mobilité, la distance appellent la couleur».
- «Le lieu est le point de départ de tout. Si l'espace ne parle pas, les corps n'y trouvent ni leur forme, ni leur place. Ce serait comme les pièces d'un jeu d'échecs sans échiquier.»

> **Françoise Marquet**, Conservateur, département photographie au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

«La photographie participe bien en effet à l'histoire d'une vision, c'est à dire à une manière de regarder d'une époque et d'une société et elle est bien au même titre que les autres expressions plastiques, un enfant à part entière de l'Histoire de l'art.»

> **Nadar**, *Du bon usage de la photographie*, Paris, CNDP, 1987.

- «La photographie est à la portée du premier des imbéciles, mais si la théorie s'apprend en une heure, les premières notions pratiques en une journée, ce qui ne s'apprend pas, c'est le sentiment.»
- «Il y a en photographie comme partout des gens qui savent voir et d'autres qui ne savent même pas regarder.» (Nadar, s'adressant à M. Villemessant, directeur du Figaro, 1856)

> **Alain Sayag**, *La Photographie dans l'art du XXème siècle, Actualité des arts plastiques*, 1990.

«Une photographie n'est pas un prélèvement purement optique dans le réel, c'est un rectangle de papier intégralement noirci à travers lequel on vise une réalité insaisissable de sorte que la question de la lisibilité ne fait que reposer d'une manière encore plus complexe à son sujet. Or comme le dit Merleau Ponty : « la perception déjà stylise ». L'œuvre par son mouvement, sa visée, son accommodation opère une sélection, un montage, une structuration des apparences qui résultent d'une élaboration intentionnelle nécessairement sujette à des critères socioculturels»

> **Jean Szarkovsky**, directeur du département photographie au Museum of Modern art de New York, *Le Monde*, 1980.

«Se demander maintenant si la photographie est un art est devenue une question établie et ennuyeuse. Il s'agit de savoir quelle sorte d'art elle est et qui la pratique bien.»

> **Edward Weston**, 1926.

«Je peux exercer en un jour un enfant de dix ans à prendre, développer et tirer une vue, amis il m'a fallu vingt ans de travail pour rendre avec un certain degré de sûreté, mes sensations face à un objet placé devant l'objectif.»

Glossaire

> Commissaire d'exposition

(www.unehistoireexpo.fr/glossaire-exposition-musee.htm)

Personne ayant la responsabilité scientifique et culturelle d'une exposition de la conception à l'exploitation.

> Photomontage

(Définition issue de Dictionnaire de l'art Moderne et Contemporain, édition Hazan, Tours, 2002)

Sa mise au point est revendiquée, entre 1916 et 1918, par Hausmann, Grosz et Huelsenbeck, qui y trouvent d'abord le moyen d'affirmer leur qualité anti-artistique. Le « montage » qui suppose que des photographies soient découpées (le plus fréquemment dans des journaux et des magazines) et juxtaposées sur un support commun sans que l'ensemble soit nécessairement rephotographié, fait pour eux référence à leur définition comme « ingénieurs ».

Hausmann a de surcroît l'avantage de mêler des fragments d'échelles différentes, d'accepter l'intervention complémentaire du dessin, du texte ou de la couleur, et d'être aisément diffusable, par impression, en concurrence avec les images normales qu'il a d'autant plus de chance de perturber qu'il leur ressemble par son aspect photographique.

A Berlin, le photomontage révèle immédiatement ses capacités de critiques sociale ou de contestation politique. Mais à Cologne, c'est précisément ce que refuse Ernst, dont les photomontages sont orientés vers la surprise, le dépaysement poétique. C'est toutefois l'usage politique du photomontage qui se généralise entre les deux guerres. Pratiqué en URSS dès 1919-1920, il apparaît aussitôt comme « un « nouvel art d'agitation ». [...] C'est parce qu'il joue d'éléments déjà photographiés que le photomontage peut avoir l'ambition de susciter de nouvelles conceptions de la réalité. C'est bien dans cette optique que l'utiliseront les Surréalistes (Man Ray, Kiesler...)

> La photographie Humaniste (1945-1968)

En latin : photographie se dit : *imago lucis opera expressa*, c'est-à-dire : image révélée, sortie, montée exprimée par l'action de la lumière (Photographier : écrire avec la lumière)

La photographie humaniste est née en 1945 d'une double rupture : rupture technique avec les expérimentations plastiques des années vingt et trente et rupture sociétale avec la période de l'occupation, de l'humiliation, de l'épuration aussi. Elle finira en 1968 sur une autre rupture créée par les événements de mai qui vont radicalement changer notre regard sur la vie et le monde.

Mais qu'est-ce que la photographie humaniste ? Un courant très divers, sans théoricien, dont les fondateurs sont Cartier-Bresson, Doisneau et Ronis; un courant qui « privilégie la personne humaine, sa dignité, sa relation avec son milieu » pour reprendre la définition de la commissaire de l'exposition Laure Beaumont-Maillet.

On photographie les lieux de vie car le décor est aussi important que le sujet. La rue où, avant la télévision, la vie se fait, le bistrot pour sa convivialité, les quais pour la flânerie, l'usine ou les taudis pour le constat documentaire. Images de proximité, de simplicité, d'un pittoresque qui ne sait pas encore qu'il va disparaître. La photographie humaniste a une éthique fondée sur l'absence de voyeurisme ou de sensationnel et le respect pour la réalité qu'elle révèle, la spontanéité seule garantie de l'authenticité. D'où la polémique qui naîtra bien plus tard quand Robert Doisneau avouera avoir pris des modèles pour faire sa photo la plus emblématique, « Le baiser de l'Hôtel de Ville ».

> La photographie documentaire

Reconnue comme un style par les historiens d'art, la photographie documentaire est apparue en Europe à la fin du XIX^{ème} siècle et s'est développée dans les premières années du XX^{ème} grâce aux contributions majeures d'Eugène Atget en France et d'August Sander en Allemagne, avant d'être théorisée comme un style aux États-Unis après 1925, notamment par Walker Evans. Tout en voulant donner à l'image le caractère authentifiant et le rôle témoin d'un document, la "photographie documentaire" revendique une dimension esthétique propre, à même de la distancier d'une image journalistique et de lui conférer le statut d'une œuvre d'art.

Héritier de la photographie dite "documentaire", Patrick Faigenbaum agit en toute conscience du crédit de vérité a priori attaché à la photographie.

Jeff Wall, un photographe actuel qui interroge la peinture. Pour le photographe américain Jeff Wall, la photographie est un médium artistique plus pertinent que la peinture. Selon lui, la photographie peut prendre en charge certaines fonctions de la peinture classique. Ses photographies, qui prennent pour modèle aussi bien la ville d'aujourd'hui que la peinture d'histoire, sont souvent présentées en caissons lumineux, ce qui confère aux images une réelle physicalité (différente d'un tirage sur papier). Cette remarque sur la primauté de la photographie vaut aussi pour Patrick Faigenbaum, qu'il s'agisse du portrait ou du paysage urbain.

> La photographie plasticienne

(http://www.galerie-photo.com/histoire-photographie_plasticienne.html)

ce n'est pas la photographie dite « créative » ce n'est pas la photographie de reportage ce n'est pas la photographie appliquée elle ne s'inscrit pas dans l'histoire supposée pure du médium elle vient croiser les arts plastiques, dans une pratique hybride et décloisonnée.

> Naturalisme

Définition du mouvement "Naturaliste" (<http://www.grandspeintres.com/mouvements/naturalisme.php>)

Le mouvement artistique naturaliste est une école littéraire et artistique du XIX^{ème} siècle qui visait à reproduire la réalité objective. Fortement lié à Emile Zola qui est le théoricien de cette école, le naturalisme est un réel système d'analyse et d'explication de la nature, cherchant et montrant la vérité. Les écrivains veulent alors rivaliser avec la science pour décrire toute la nature humaine.

Plusieurs peintres furent influencés par cette école en illustrant les tendances naturalistes, lesquelles se développèrent fortement en France entre 1880 et 1890 avec notamment Cormon, L'Hermitte ou Bastien-Lepage

> **Profondeur de champs**

(<http://www.cours-de-photo.com/definition-profondeur-de-champs-m21.html>)

La profondeur de champs est la zone dans l'espace où le sujet à photographier est net. Cette zone peut être définie comme faible, si la zone de netteté est courte.

Certain appareil dispose d'une fonction (bouton) de contrôle de profondeur de champs.

Pour une bonne composition, la maîtrise de la profondeur de champs est indispensable en photographie.

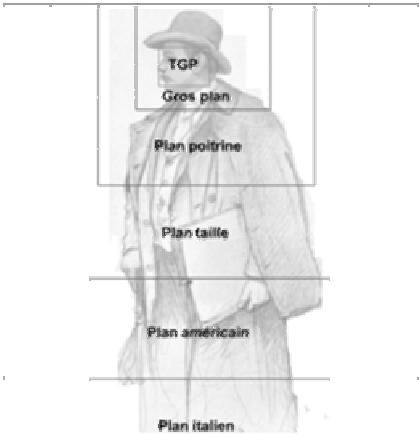
> **Règle des tiers**

(<http://fr.wikipedia.org>)

Il est recommandé de ne pas centrer le sujet. Les architectes antiques avaient découvert que les constructions dont les proportions faisaient appel au nombre d'or étaient particulièrement harmonieuses. On retrouve aujourd'hui ces proportions notamment dans le format standard des photographies. Appliquée à l'image elle même, il découle qu'une répartition de l'espace suivant le ratio 1/3 - 2/3 (proche du nombre d'or) assure un équilibre agréable ainsi qu'une certaine dynamique. Cette proportion permet en effet de hiérarchiser les éléments qui composent l'image, de casser la symétrie et la monotonie.

Pour analyser la composition d'une image, on peut faire apparaître les lignes horizontales et verticales qui partagent chaque dimension en trois (appelées « lignes de forces »). Les croisements de ces lignes sont considérés comme des « points forts » de l'image sur lesquels on retrouve souvent les éléments clés que l'artiste a voulu souligner. Il est généralement préférable de ne pas placer d'éléments mineurs sur les points forts ou d'éviter de situer plusieurs éléments importants sur la même ligne de force.

> **Échelle des plans**



Plan général (PG)	Il situe l'action et montre tous les protagonistes dans leur contexte topologique. En cinéma ou vidéo, il doit durer assez longtemps pour que le spectateur puisse avoir assez de repères pour assimiler les informations que le réalisateur a voulu donner : comme indiquer une situation géographique dans laquelle l'action va évoluer par la suite, un groupe de personnes...
Plan d'ensemble (PE)	On prend la totalité du décor et les personnages qui s'y trouvent. C'est le plan de l'exposition par excellence. Les plans d'ensemble sont souvent utilisés comme introduction ou comme conclusion d'un film, reportage... car ils permettent de situer le cadre de l'œuvre (de même que dans un texte, l'introduction va souvent du général vers le particulier, et la conclusion rouvre vers le général).
Plan de demi-ensemble (PDE)	Il ne couvre qu'une partie du décor ou de l'action. Il concentre l'attention sur un groupe bien particulier.

Plan moyen ou Plan pied (PM ou PP)	Il cadre un ou plusieurs personnages en pied. Il concentre l'attention du spectateur sur le ou les personnages, éventuellement dans un espace qui les situe.
Plan italien	Plan montrant un personnage jusqu'aux genoux.
Plan américain (PA)	Il cadre les personnages à mi-cuisses. Il rapproche encore davantage le spectateur des personnages. Le plan américain a été ainsi dénommé car c'est le plan typique des films américains des années 30 et 40. Ce type de plan permet également de montrer plusieurs personnages lors d'un dialogue sans nécessiter de modifier la position de la caméra.
Plan rapproché taille (PRT)	Ce plan cadre les personnages à la ceinture et montre principalement ce qu'ils disent et font sans pour autant attirer exagérément l'attention sur un détail précis de leur jeu. Il place les acteurs à la distance qui sépare les interlocuteurs d'une conversation, il accentue l'intimité, permet de lire les réactions psychologiques, le jeu du visage et des épaules. La durée de ce plan est en fonction du dialogue et de l'action en cours. Le plan rapproché sur un personnage introduit une certaine intimité, il empêche le spectateur de voir les éléments alentours (le hors-champ). Il peut laisser la liberté d'imaginer ce qui se trouve hors du cadre, ou au contraire forcer l'attention à se porter sur le personnage (comme dans <i>Rosetta</i> des frères Dardenne, 1999).
Plan rapproché poitrine (PRP).	Il a les mêmes fonctions que le plan rapproché taille, en accentuant un peu plus les traits du visage du personnage. C'est, par excellence, le plan du journaliste derrière son bureau. La durée - souvent importante - de cette valeur de plan est liée au dialogue*.
Gros plan (GP)	On ne voit qu'une partie d'un personnage sur laquelle on veut attirer l'attention. Il permet de lire directement la vie intérieure d'un personnage, ses émotions, ses réactions les plus intimes. C'est le plan de l'analyse psychologique.
Le très gros plan	Il montre un seul objet, un détail du visage, par exemple. Généralement très bref, il sert la progression du récit ou du suspense en attirant l'attention sur un détail dramatiquement* frappant. Le très gros plan est de plus en plus utilisé au cinéma comme introduction. La perception de la réalité à cette échelle est très différente de la nôtre (voir par exemple le film <i>Microcosmos : le peuple de l'herbe</i>, Claude Nuridsany et Marie Pérennou, 1996), ceci crée donc une interrogation, un sentiment d'étrangeté ; le réalisateur peut par exemple s'en servir pour introduire le thème de la vérité cachée (comme dans <i>Bienvenue à Gattaca</i> d'Andrew Niccol, 1997) ou de la distorsion du point de vue sur la réalité (comme dans <i>Pink Floyd The Wall</i> d'Alan Parker, 1982).
Plan de détail	C'est l'équivalent d'un gros plan mais pour un objet. Il est souvent utilisé pour mettre en valeur un détail du décor comme une carte de visite oubliée sur le lieu d'un meurtre etc.
Plan d'insert	Cette notion est une notion de montage et pas de tournage. Il possède alors une dynamique propre et présente souvent un plan de détail.

> La Composition : Lignes directrices

Les lignes orientent l'image et dirigent le regard. Ce sont les lignes directrices qui permettent notamment de donner du rythme

Horizontales

Les lignes horizontales sont généralement symbole de stabilité, elles sont rassurantes et reposantes. Elles permettent de donner à l'image une certaine profondeur. L'horizontal est par exemple la dimension privilégiée du paysage

Verticales

Les lignes verticales évoquent la puissance. *North by North-West (La Mort aux trousses, 1958)* d'Alfred Hitchcock est construit essentiellement autour des lignes verticales

Diagonales

La composition suivant des lignes obliques est plus dynamique :

- **croisées**, elles créent l'instabilité et le déséquilibre

- **convergentes**, elles renforcent la perspective et l'impression d'éloignement et concentrent l'attention vers le point de fuite (voir par exemple la Cène de Léonard de Vinci)

Les activités du musée

Pour le grand public

> Les visites commentées

comprises dans le droit d'entrée

tous les dimanches

à 15h de l'exposition temporaire

à 16h de la collection

> Les visites à la demande

des visites thématiques, autour de la collection, de l'exposition temporaire, adaptées au public handicapé, ...

sur rendez-vous

> Un jeudi, une œuvre

Le 1er jeudi de chaque mois à 18h, le public est invité à découvrir une œuvre de la collection.

> Les rendez-vous au Salon

Rencontre informelle autour d'un verre avec un artiste, un écrivain ou un critique en lien avec l'exposition ou la collection au salon bibliothèque du musée.

> Cycle d'initiation à l'art contemporain

un cycle de conférence est organisé au musée à raison d'une séance par exposition.

Pour les enfants

> Mon anniversaire au musée

Les enfants après une visite du musée sont invités à réaliser des travaux plastiques pour leur permettre de faire preuve à leur tour d'imagination et d'exprimer leur créativité, avant de déguster un goûter.

le samedi sur rendez-vous entre 14h30 et 17h

> Les ateliers du mercredi et des vacances

L'équipe du musée accueille les enfants aux ateliers-laboratoires pour parcourir la collection sur le mode du jeu avant de réaliser un atelier de recherche plastique qui permettra de mettre en œuvre les notions abordées et d'expérimenter certaines techniques artistiques.

> Les ateliers des vacances

Pendant les vacances scolaires, l'équipe du musée propose aux enfants des stages de pratiques artistiques. Durant trois jours, ils expérimentant différentes techniques autour d'une thématique particulière.

Pour les scolaires

> Le dossier documentaire

Un dossier documentaire sur chaque exposition ainsi que sur les œuvres de la collection peut être envoyé sur demande à l'enseignant.

> La visite-enseignant

Tous les mercredis de 10h à 13h : Présentation de l'exposition temporaire et remise du dossier pédagogique.

> L'aide aux projets

Aide à la mise en œuvre de projets d'écoles et d'établissements (projets d'école, stages enseignants, classes culturelles, ...)

> La visite dialoguée

Visite guidée dialoguée de l'exposition pour permettre aux élèves de progresser dans l'analyse sensible d'une œuvre d'art et de replacer l'œuvre de l'artiste dans un mouvement ou dans le contexte plus général de l'histoire de l'art.

> La visite-atelier

Visite découverte pour apprendre à regarder, suivie d'un atelier d'expérimentation plastique permettant de mettre en œuvre les notions abordées et de se familiariser avec certaines techniques artistiques.

> Le parcours-découverte de l'art contemporain

Le Domaine des Orpellières : découverte du travail de l'artiste Dado qui a investi entièrement une ancienne cave viticole (peintures, sculptures).

Rayonnant : découverte de l'œuvre réalisée in situ par l'artiste Daniel Buren et l'architecte Nicolas Guillot dans le cadre d'une commande publique pour l'aménagement des abords de la salle de spectacle de La Cigalière.

Le musée de Sérignan : visite de l'exposition en cours et de la collection.

le service éducatif

Par la richesse de ses collections et la diversité des expositions temporaires, le musée de Sérignan est un partenaire éducatif privilégié de la maternelle à l'Université.

Le Service éducatif créé en 2003 à Sérignan propose et encadre des projets en rapport avec les collections du musée, les expositions temporaires et les œuvres dans l'espace public.

Il développe ainsi des actions auprès des enseignants des écoles, collèges, lycées, écoles d'art ainsi que des centres de loisirs et centres spécialisés pour handicapés, qui souhaitent réaliser des projets autour de l'art contemporain.

Le service éducatif propose des activités qui s'articulent autour de trois axes :

- l'accueil des groupes scolaires
- l'élaboration d'outils pédagogiques
- la mise en place d'animations ponctuelles à destination des élèves (ateliers de pratique artistique) et des professeurs (formation).



Visite – atelier au musée dans le cadre du service éducatif

Les dossiers pédagogiques

Un dossier documentaire sur chaque exposition ainsi que sur les œuvres de la collection peut être envoyé sur demande à l'enseignant.

La visite-enseignant

Permanence de Nicolas Turbet, enseignant en arts plastiques

Tous les mercredis de 10h à 13h

Présentation de l'exposition temporaire et remise du dossier pédagogique. Visite gratuite dans le cadre d'un projet.

L'aide aux projets

Aide à la mise en œuvre de projets d'écoles et d'établissements (Classes à PAC, PAE, APA, TPE, stages enseignants, classes culturelles, ...)

La visite dialoguée

Visite guidée dialoguée de l'exposition temporaire ou de la collection pour permettre aux élèves de progresser dans l'analyse sensible d'une œuvre d'art et de replacer l'œuvre de l'artiste dans un mouvement ou dans le contexte plus général de l'histoire de l'art.

La visite-atelier

Visite découverte pour apprendre à regarder, suivie d'un atelier d'expérimentation plastique permettant de mettre en œuvre les notions abordées et de se familiariser avec certaines techniques artistiques.

le parcours découverte de l'art contemporain

Le Domaine des Orpellières : découverte du travail de l'artiste Dado qui a investi entièrement une ancienne cave viticole (peintures, sculptures).

« Rayonnant » : découverte de l'œuvre réalisée in situ par l'artiste Daniel Buren et l'architecte Nicolas Guillot dans le cadre d'une commande publique pour l'aménagement des abords de la salle de spectacle de La Cigalière.

Le musée de Sérignan : visite de l'exposition en cours et de la collection.

le service éducatif : mode d'emploi

Contacts

Stéphanie Delpeuch
Chargée du service éducatif

Isabelle Durand
Chargée du service éducatif
lemusee@ville-serignan.fr

Déborah Rubio
Chargée du service éducatif
lemusee@ville-serignan.fr

Nicolas Turbet
Enseignant en arts plastiques détaché par l'éducation nationale
Permanence tous les mercredis de 10h à 13h

Pour informations ou rendez-vous : 04 67 32 33 05

Tarifs

Forfaits par groupe de 30 personnes maximum

Visite dialoguée : 35 €

Visite-atelier : 50 €

Parcours de l'art contemporain : 50 €

Gratuité : établissements spécialisés pour handicapés, établissements scolaires et centres de loisirs des villes conventionnées (Sérignan, Vias, Villeneuve les Béziers)

Horaires

Accueil des groupes (scolaires, centre de loisirs, établissements spécialisés)
entre 9h et 18h
du mardi au samedi sur rendez-vous

Informations pratiques

> horaires

ouvert de 10h à 18h

du mardi au dimanche sauf les jours fériés

> tarifs

5 € tarif normal

3 € tarif réduit (groupe de plus de 15 personnes, étudiants, demandeurs d'emploi, bénéficiaires du RMI, moins de 18 ans)

Gratuité : détenteurs carte passe culture, étudiants en art et architecture, moins de 12 ans, journalistes

> accès

Aéroport Béziers-Vias

A9, sortie Béziers-est, D 37

A9, sortie Béziers-ouest, D 19

Suivre Sérignan

Centre administratif et culturel

Parking gratuit

Accessibilité pour les handicapés

L'Équipe du musée

Hélène Audiffren

Directrice

h.audiffren@ville-serignan.fr

Clément Nouet

Directeur adjoint

c.nouet@ville-serignan.fr

Céline Ramade

Chargée de la collection et de la librairie

lemusee@ville-serignan.fr

Isabelle Durand

Stéphanie Delpeuch

Chargées de la communication et du service éducatif

s.delpeuch@ville-serignan.fr

Déborah Rubio

Chargée du Service des publics et du service éducatif

lemusee@ville-serignan.fr

Nicolas Turbet

Professeur d'arts plastiques détaché auprès du service éducatif

le musée de sérignan

146 avenue de la Plage

34410 Sérignan - France

+33 (0)4 67 32 33 05

lemusee@ville-serignan.fr

www.ville-serignan.fr